

Ação cultural, ação artística e políticas públicas: notas para um debate

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Implantado em 2002, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo constitui uma política pública bem-sucedida, responsável por uma marcante transformação no panorama teatral da metrópole. Desdobrado posteriormente em seu similar, o Programa de Fomento à Dança, e consagrado como referência para a instauração de políticas semelhantes em diferentes cidades brasileiras, o Fomento ao Teatro hoje já reúne condições para tornar-se objeto de bem-vindas avaliações críticas.

Nesse sentido, vários são os ajustes que vêm sendo formulados pelos coletivos para aperfeiçoar o Programa. Aspectos como a desejável ampliação das verbas, a subdivisão dos projetos em diferentes categorias segundo a história e a inserção de cada grupo, além de questões vinculadas à própria operacionalização do processo seletivo são alguns dos temas ventilados nos anos mais recentes.

Entre os assuntos que invariavelmente geram polêmicas acaloradas, está a exigência de uma “contrapartida social ou benefício à população” a ser proposta pelo coletivo que concorre à subvenção municipal. A necessidade dessa oferta vem sendo contestada por determinados coletivos, que questionam a pertinência do critério no conjunto dos quesitos que compõem o processo seletivo. Nas próximas páginas, examinaremos como a necessidade de contrapartida social é experimentada por diferentes grupos, na expectativa de contribuir para o debate acerca dessa exigência no bojo de uma política pública.

Uma primeira observação diz respeito à maneira pela qual o tema da contrapartida vem à tona no cerne dos projetos contemplados. Na maioria dos casos, a contrapartida é mencionada em item destacado, mas há ocorrências em que ela não chega a ser explicitada com clareza, aparecendo de modo impreciso ao longo das diferentes partes do projeto. Esse fato certamente revela uma visão ampla do tema por parte da comissão julgadora, que examina o quesito em pauta de modo adaptado à especificidade de cada situação.

Quando a necessidade de contrapartida é contestada, um argumento recorrente é o de que a própria criação artística do grupo seria em si mesma a maior contribuição a ser oferecida aos habitantes da cidade, dispensando, portanto, o atendimento de outras exigências. A Companhia Humbalada assim se manifesta em seu projeto beneficiado na 18ª edição do Fomento:

Nossa contrapartida não está em uma realização pontual de ingresso grátis ou abertura de oficinas (ainda que tudo isso aconteça); entendemos a contrapartida como a viabilidade do projeto artístico por si só e a irradiação do teatro pela cidade. A contrapartida aqui está na base e na alma do projeto e não nas bordas. Não estamos levando “cultura para a periferia” como se aqui, em nosso bairro, houvesse um grande vácuo cultural. Não estamos “armando” uma contrapartida. Não estamos forjando uma formação de público. A contrapartida justa para esse projeto é a realização dele como está escrito e elaborado, é um resultado coerente com sua proposta.

Se nos primeiros tempos de vigência do Programa a oferta de oficinas mais ou menos vinculadas à realização cênica projetada pelo grupo formava a maior parte das propostas, esse quadro se alterou ao longo dos anos, inclusive pela forte competição que caracteriza os processos seletivos, originando modalidades inventivas para completar ou compensar o investimento público.

Conforme verificaremos a seguir, posições contrárias à pertinência da contrapartida revelam uma determinada visão sobre a natureza e o significado das ações nela contidas.

Pesquisa realizada pela autora sobre os projetos contemplados ao longo desses doze anos de vigência da Lei de Fomento ao Teatro mostra que, entre as modalidades de contrapartida assumidas nos projetos, aparecem, em intensidade desigual:

- documentação de processos de criação por meio de vídeos, sites e publicações impressas;

- abertura desses mesmos processos a estagiários capazes, posteriormente, de disseminar os conhecimentos construídos;
- modalidades de ação cultural ou artística, eventualmente em parceria com outros grupos, projetos municipais, escolas, centros culturais e entidades de bairro. Para além da oferta de oficinas de transmissão e experimentação, elas abarcam múltiplas operações e incluem encontros de pesquisadores e especialistas com a população, em torno de temas vinculados à criação artística dos grupos. Essa é, sem dúvida, a categoria mais presente e a que suscita considerações mais férteis do observador.

Se a noção de ação cultural já está incorporada no vocabulário acadêmico e institucional, cabe examinar agora a pertinência de uma distinção entre ela e a ação artística. Enquanto a primeira diz respeito ao sentido antropológico de cultura – maneira de pensar, estar no mundo, o que inclui a frequência de obras artísticas –,

a segunda concerne à atividade artística propriamente dita, aos desafios inerentes ao ato de dar forma, à experimentação de uma linguagem simbólica visando a um efeito de or-

SE A NOÇÃO DE AÇÃO CULTURAL JÁ ESTÁ INCORPORADA NO VOCABULÁRIO ACADÊMICO E INSTITUCIONAL, CABE EXAMINAR AGORA A PERTINÊNCIA DE UMA DISTINÇÃO ENTRE ELA E A AÇÃO ARTÍSTICA.

dem estética¹. É essa perspectiva de uma ação de caráter artístico que se faz presente em boa parcela das contrapartidas apresentadas pelos coletivos. Apesar de a dimensão cultural e artística serem complementares, parecem-nos que essa distinção pode contribuir para uma análise mais cuidadosa das propostas beneficiadas.

Em meio aos mais de trezentos projetos já contemplados com o apoio do Fomento ao Teatro, escolhemos trazer à tona a atuação de coletivos que se destacam pelo teor das ações propostas como complementação à subvenção visada. Essas ações – de caráter cultural, ou mais especificamente artístico – estabelecem uma dinâmica fértil de intervenção no tecido urbano, revelando assim concepções peculiares acerca do compromisso entre os componentes dos grupos e a sociedade.

Há coletivos que se destacam por anos de continuidade e alto grau de compromisso com a expansão do público e com a apropriação do fazer teatral por parte de jovens e adultos. Em meio a dificuldades incessantes, a

1. Ver Jean-Gabriel Carasso, Ação cultural, ação artística. Se há duas palavras... há duas coisas, *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 1, 2012, pp. 18-23. Disponível em: <www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57543>. Acesso em: 18 jul. 2014. Ver também Maria Lúcia Pupo, Alteridade em cena, *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 1, 2012, pp. 46-57. Disponível em: <www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57546>. Acesso em: 18 jul. 2014.

persistência com que atuam, a amplitude das operações em ação cultural e artística que coordenam e o fato de constituírem polos irradiadores de arte e de educação nos bairros em que estão implantados fazem deles verdadeiros centros culturais. Experiência acumulada, liderança marcante, clareza de objetivos e alta capacidade de iniciativa ao articular meios materiais para concretizar as metas são algumas de suas características comuns.

Um deles é o Engenho Teatral, que desde 1993 atua em um teatro móvel com duzentos lugares, o que implica conceber outras formas de divulgação e uma busca incessante de instituições e movimentos populares para estabelecer conexões e parcerias. A realização de espetáculos e acontecimentos teatrais na rua, tanto quanto o chamado “teatro de bolso” em locais fechados, aliados a intervenções diretamente vinculadas à instituição

escolar e ao apoio a novos grupos, fazem parte das múltiplas atividades do Engenho.

Outro coletivo que segue caminho semelhante é a Associação Cultural Paideia, hoje situada na zona

sul da cidade, no chamado Pátio dos Coletores de Cultura, antigo local de coleta de lixo. Envolvida com a formação das jovens gerações e com a invenção de formas de trabalho artístico que vão na contramão da cultura de massa, a Paideia, desde 1995, vem realizando um trabalho artístico diversificado e tem visado sistematicamente à capacitação de pessoas que multipliquem seu ideário e modalidades de atuação. Uma de suas frentes de trabalho é a relação estreita com escolas e ONGs. Com base nos espetáculos realizados por seus componentes, abrem-se parcerias tendo em vista a apropriação da cena e a discussão dos temas que ela suscita. A programação de um festival internacional anual, assim como as sessões regulares de cinema, atrai um público crescente de jovens da região.

A continuidade do desempenho e a preocupação com a multiplicação das frentes de atuação constituem pontos comuns a esses coletivos. Para eles, a distinção entre criação e contrapartida social não faz sentido, na medida em que seus esforços estão voltados para ampliar a esfera dos fazedores e apreciadores de teatro, o que é inseparável de uma intenção educacional manifesta na formação de indivíduos mais críticos, sensíveis e conectados às questões de nossa época. Ações de caráter amplamente cultural e ações visando à formulação de um discurso artístico tendem a se completar mutuamente nos projetos apresentados por esses grupos.

EXPERIÊNCIA ACUMULADA, LIDERANÇA MARCANTE,
CLAREZA DE OBJETIVOS E ALTA CAPACIDADE DE INICIATIVA
AO ARTICULAR MEIOS MATERIAIS PARA CONCRETIZAR AS
METAS SÃO ALGUMAS DE SUAS CARACTERÍSTICAS COMUNS.

AÇÕES DE CARÁTER AMPLAMENTE CULTURAL E AÇÕES VISANDO À
FORMULAÇÃO DE UM DISCURSO ARTÍSTICO TENDEM A SE COMPLETAR
MUTUAMENTE NOS PROJETOS APRESENTADOS POR ESSES GRUPOS.

Dois outros exemplos se destacam pela situação peculiar dos participantes. *Muros*, adaptação, pelo Grupo Panóptico, de *O muro*, de Jean-Paul Sartre, dirigido por Jorge Spinola, foi encenado por uma combinação de presos em regime semiaberto, de egressos do sistema penal e de artistas-formadores. Quando o projeto foi selecionado pelo Fomento, o apoio recebido se destinou sobretudo à sua difusão e circulação, pois a montagem já estava avançada. Fruto de grande determinação, esse potente trabalho causou forte impacto em seu público.

Por outro lado, a Companhia Estável coloca sua experiência circense a serviço de moradores de rua atendidos pelo Arsenal da Esperança, antiga hospedaria de imigrantes no Brás. “Radicalizar interlocuções estéticas e políticas em espaços sociais não teatrais” é a meta explicitada pela Companhia, contemplada, entre outras, na 17ª edição do Programa. A Estável oferece uma série de oficinas voltadas para moradores na instituição e outros eventuais interessados, não só na área circense, mas também em torno de narrativas, fotografia, improvisação teatral, seminários e discussões. Movida pela premissa de “criar em conjunto com a comunidade onde está instalada”, a Companhia Estável imprime em sua atuação cotidiana o ideário implícito na demanda de contrapartida oriunda do poder municipal.

O próprio fato de grupos com essas características terem se constituído já configura por si mesmo uma notória contrapartida social; a experimentação de complexas relações de alteridade está no fulcro de ambas as propostas.

Outro caso interessante é o Projeto Bixigão, atuação continuada por parte de artistas do Teatro Oficina associados a outros profissionais para proporcionar oficinas teatrais e apoio educacional amplo a crianças e jovens do bairro do Bixiga em situação tida como “de risco”. Em meio a uma série de dificuldades, entre as quais cabe mencionar a escolha de prioridades – privilegiar os processos de aprendizagem em curso ou a participação nos espetáculos do Oficina? –, os jovens receberam bolsas de estudo e passaram por um período relativamente extenso de formação. A participação desses jovens nos espetáculos do ciclo *Os Sertões* se ampliou gradativamente no decorrer das diferentes partes daquela grande realização, até chegar à presença de um coro de quarenta jovens em cena. A iniciação dessas crianças e adolescentes ao teatro ocorreu, portanto, em meio a uma série de iniciativas de caráter social, visando a contribuir para seu desenvolvimento.

O grupo Dolores Boca Aberta Mecatônica de Artes, beneficiado na 19ª edição com o projeto Teatro Perene, realizou uma operação original: durante dezesseis dias ininterruptos, moradores, coletivos artísticos, escolas de samba e grupos sociais se dedicaram à construção de um monumento artístico em uma praça da zona leste, “exaltando o caráter de resistência

cultural dos trabalhadores artistas das periferias, somado à reflexão sobre o mundo do trabalho”. O acontecimento, que congregou de modo festivo pessoas com diferentes inserções e competências em prol da concretização de um projeto comum de caráter público, traduz singularmente a noção de contrapartida, de modo coerente com o desempenho do grupo em outras situações.

Instalado de modo que – se espera – seja permanente, o monumento liderado pelo Dolores encerra em si os traços de uma outra realização, impalpável: a experiência compartilhada em um ato de convívio. É a esfera das interações humanas que vem para o primeiro plano. Ileana Diéguez Caballero se refere a eventos dessa natureza quando menciona “gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político”².

Uma articulação mais ou menos estreita com diferentes movimentos da sociedade civil caracteriza uma porção significativa dos projetos. Essas relações podem se dar em diferentes fases dos processos de criação e assumir funções diversas. Um exemplo eloquente vem da Companhia Kiwi, fundada em 1996, que tem como um de seus objetivos “estabelecer ou ampliar parcerias com movimentos sociais”³. O processo de longa duração que gerou o espetáculo *Carne: patriarcado e capitalismo* pretendia debater artisticamente o tema do gênero, “destacando os mecanismos materiais e simbólicos da opressão às mulheres”⁴. Segundo os componentes da companhia, uma série de movimentos feministas e de mulheres com os quais o grupo teceu relações contribuíram diretamente para construir o trabalho⁵. É variada a lista de entidades ativas presentes nos debates que iluminaram o tratamento do tema: União de Mulheres, Instituto Pólis e Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir são apenas algumas delas. A apresentação do espetáculo era antecedida pelo mapeamento das organizações próximas vinculadas ao tema, de modo a incluí-las nos debates que se seguiam à cena.

Morro como um país, do mesmo grupo, contemplado na 20ª edição, discute as violações aos Direitos Humanos, abordando a violência de Estado, exercida também em contextos não ditatoriais. Parcerias com associações de desaparecidos políticos e pontos de cultura contribuem para ancorar a criação do grupo em uma marcante inquietação de ordem política.

2. Ileana Diéguez Caballero, *Cenários liminares: teatralidades, performance e política*. Uberlândia: Editora da UFU, 2011, p. 14.

3. Programa do espetáculo *Carne: patriarcado e capitalismo*.

4. Projeto contemplado na 16ª edição do Programa de Fomento ao Teatro.

5. Entrevista dada por Fernando Kinas e Fernanda Azevedo à autora em 20 de setembro de 2011, não publicada.

Mais raras são as realizações que, a exemplo dos espetáculos da Companhia Teatro Documentário, provêm diretamente de uma ação cultural ou artística voltada para pessoas não vinculadas ao meio teatral. Em *Pretérito perfeito*, o grupo elaborou uma dramaturgia oriunda exclusivamente das contribuições de depoentes provenientes das quatro regiões da cidade, protagonizada por um deles e pelo conjunto dos atores da companhia. Fragmentados, recortados, condensados, fundidos, transpostos, aqueles relatos constituem agora a própria cena. A situação de oficina que os engendrou constitui o sentido mesmo do projeto artístico do grupo e é indissociável dele.

Residências artísticas e oferecimento de palestras são modalidades propostas com frequência nos projetos beneficiados. Os vínculos tecidos entre elas e a criação, no entanto, são de ordem variável.

Quando a residência artística é experimentada plenamente, ela traz consigo um inegável interesse. A noção de residência artística está baseada em uma troca: oferece-se espaço e condições de trabalho a um artista ou coletivo que, em retribuição, se

compromete a abrir seu processo de criação às pessoas interessadas. Uma vez que a especificidade da residência deixa de se situar na fruição da obra acabada e se desloca para o

acompanhamento da sua formulação, ela pode se tornar indissociável da realização em si mesma, pois, no limite, existe a possibilidade de que o contato estreito com o público venha a repercutir sobre a própria realização da obra. Nesse caso, também a contrapartida social já estaria compreendida no ato criador. As categorias de processo e produto se diluem, e a dinâmica do engendramento da forma vem para o primeiro plano, permitindo ao espectador/visitante a familiarização com os desafios do fazer artístico. O fato de pessoas interessadas poderem acompanhar a concepção da obra sem dúvida constitui uma compartida que atende às expectativas dos poderes públicos.

No que diz respeito ao oferecimento de palestras que antecedem ou são concomitantes ao processo de criação, nuances significativas podem ser observadas. Há situações em que exposições de especialistas, ciclos de debate ou similares estão fundidos à investigação do grupo e se revelam centrais para ampliar a visão dos artistas e do público acerca de determinado assunto. Em outras circunstâncias, no entanto, essas operações parecem apenas atender aos ditames de um pretense modelo de projeto que teria chances de ser bem-sucedido. A recorrência de contrapartidas nesses moldes recobre situações nas quais as palestras são apenas anexadas ao projeto, sem que

A NOÇÃO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA ESTÁ BASEADA EM UMA TROCA: OFERECE-SE ESPAÇO E CONDIÇÕES DE TRABALHO A UM ARTISTA OU COLETIVO QUE, EM RETRIBUIÇÃO, SE COMPROMETE A ABRIR SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO ÀS PESSOAS INTERESSADAS.

necessariamente se espere delas que tenham incidência efetiva na abordagem do tema pelo grupo.

Após mais de doze anos de vigência do Fomento ao Teatro, o balanço de suas conquistas é sem dúvida encorajador. A descentralização da produção e a multiplicação dos coletivos resultam em uma expansão dos protagonistas da cena, assim como do contingente daqueles que a apreciam. Poéticas peculiares fundem pesquisa e intervenção social em combinações tão inusitadas quanto estimulantes.

Emerge daí uma questão delicada: o panorama que acabamos de descrever teria existido caso não houvesse a expectativa de formulação de contrapartidas sociais por parte do Programa? Mesmo que uma resposta definitiva seja temerária, parece inegável que a oferta sistemática de contrapartidas que beneficiem a população tem grande responsabilidade nos efeitos apontados. Os coletivos certamente aprofundaram de modo singular sua inserção na metrópole ao promover ações que se irradiam pelas redondezas dos locais em

EMERGE DAÍ UMA QUESTÃO DELICADA: O PANORAMA QUE ACABAMOS DE DESCREVER TERIA EXISTIDO CASO NÃO HOUVESSE A EXPECTATIVA DE FORMULAÇÃO DE CONTRAPARTIDAS SOCIAIS POR PARTE DO PROGRAMA?

que estão implantados, alterando, em alguma medida, a relação entre os habitantes e os espaços públicos.

A contestação da necessidade de contrapartida social deixa entrever uma determinada concepção do caráter

dessa contribuição reivindicada pelo poder público. Com efeito, um grande contingente de projetos aspira à realização de um espetáculo e a ele procura acoplar atividades que contribuam para “o melhor acesso da população” à arte teatral, conforme preconiza o artigo 1º do Programa Municipal de Fomento ao Teatro. Nesses casos, as modalidades projetadas de contrapartida são sobrepostas àquilo que o coletivo considera central, ou seja, a encenação. Quando identificadas como um compromisso a mais a ser cumprido, as contrapartidas tendem a ser questionadas, pois são consideradas como relativamente dissociadas daquilo que mais motiva o grupo.

Em outros casos – alguns dos quais estão aqui mencionados – observamos uma nítida simbiose entre a ação cultural ou artística e o projeto estético do grupo. Quando se elege uma prisão, um albergue, uma praça como *locus* do investimento coletivo, essa atuação, em si mesma, já corresponde à contrapartida aspirada pelo município, dado que a ampliação dos protagonistas e fruidores da cena é, nesses casos, intrínseca ao projeto. Nessas circunstâncias, a relação de alteridade, fonte da disponibilidade para o inesperado, é o desafio que mobiliza o grupo responsável.

Em ocorrências dessa ordem, a distinção entre criação artística e contrapartida social deixa de ter sentido, e a ênfase habitual do trabalho se

desloca. Ampliar a esfera dos indivíduos para os quais as artes da cena constituem um fazer humano significativo constitui a meta que leva determinados grupos a assumir múltiplas e originais operações. Tal ênfase acarreta um modo peculiar de encarar a encenação, que, na ótica desses grupos, passa a constituir apenas uma possibilidade entre outras.

Encaradas como anexadas ao projeto artístico ou consideradas como poderosos vetores de sua realização, as contrapartidas sociais constituem, sem dúvida, um terreno complexo no cerne do qual se confrontam diferentes concepções de arte e de sociedade.

Nos casos em que o projeto beneficiado tem na ação cultural ou artística um eixo norteador, assistimos, com satisfação, à saudável queda de barreiras entre a pedagogia e a criação artística e à invenção de novas possibilidades simbólicas por parte dos cidadãos.

MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO é docente titular do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e bolsista de produtividade CNPq; atua na formação de licenciados em Artes Cênicas e orienta pesquisas de mestrado e doutorado em Pedagogia do Teatro; é autora de livros e artigos sobre esses temas.